

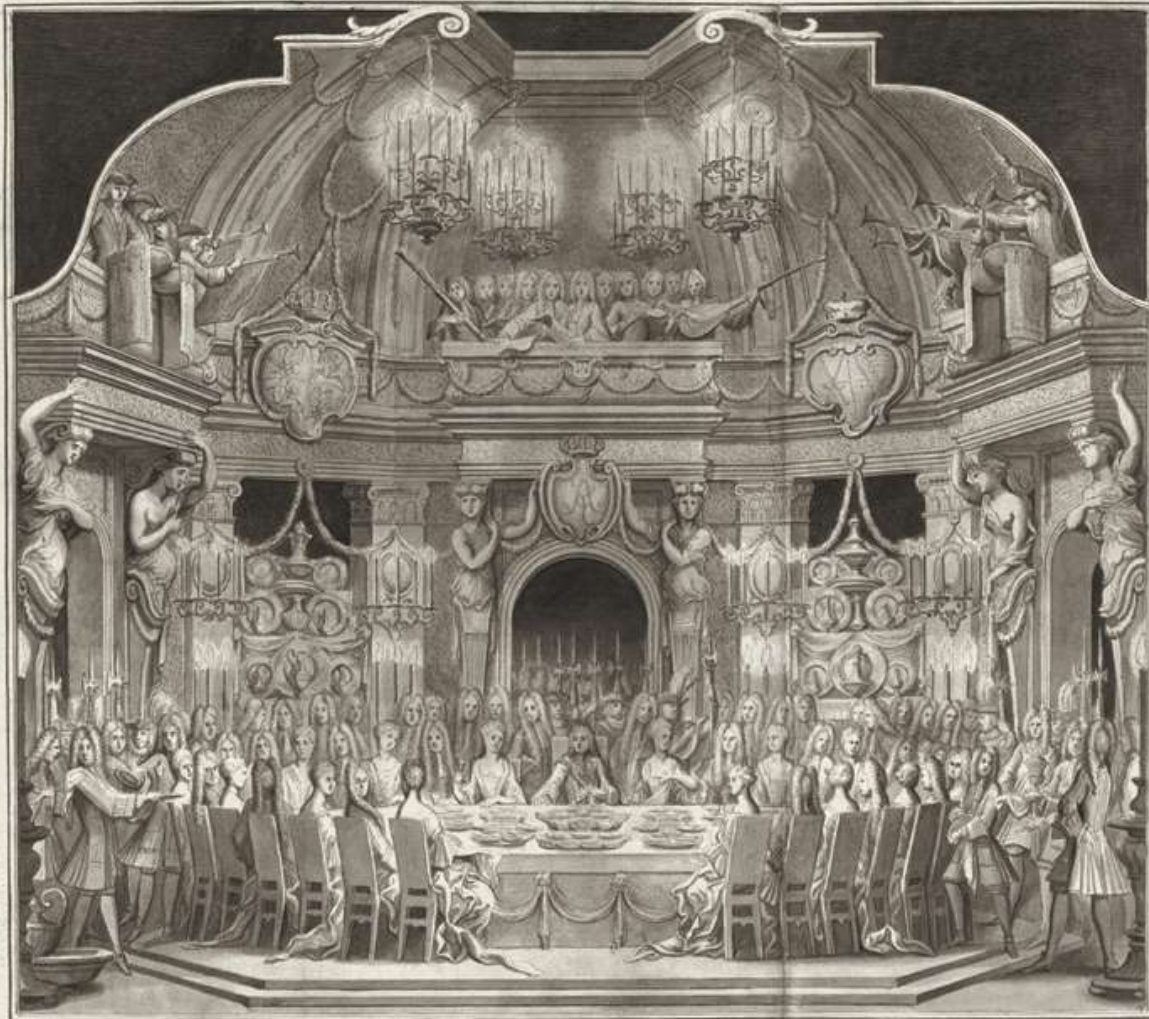
PER L'ORCHESTRA DI DRESDA

VOL.1 OUVERTURE

ZELENKA FASCH PISENDEL QUANTZ HEINICHEN

ALEXIS KOSSENKO
LES AMBASSADEURS ~ LA GRANDE ÉCURIE





Drawing after Pöppelmanns of the 49th birthday celebrations for Augustus the Strong
Dresden, Landesbibliothek

PER L'ORCHESTRA DI DRESDA

VOL.1 OUVERTURE

ZELENKA FASCH PISENDEL

QUANTZ HEINICHEN

- | | | |
|---|---|------|
| 1. | Johann David Heinichen (1683-1729) Diana sull'Elba, S.200: Sonata
Jean-François Madeuf, Pierre-Yves Madeuf, Lionel Renoux · corni da caccia | 2'56 |
| Jan Dismas Zelenka (1679-1745) | | |
| 2. | Il serpente di bronzo, ZWV 61: « Potrei sovra degli empi » (Dio)
Stephan MacLeod · basso | 6'02 |
| 3. | I penitenti al sepolchro del redentore, ZWV 63: Introduction | 8'25 |
| Georg Philipp Telemann (1681-1767) Concerto for violin in D major, TWV 53:D5 | | |
| 4. | Vivace | 3'28 |
| 5. | Adagio | 4'06 |
| 6. | Allegro
Stefano Rossi · violino principale | 4'44 |
| Johann David Heinichen | | |
| 7. | Missa no.12, S.7: Et in spiritum sanctum
Coline Dutilleul · soprano | 2'51 |
| 8. | Missa no.9, S.5: Concertino
Alexis Kossenko · flauto traversiere concertato | 3'41 |
| 9. | Missa no.9, S.5: Crucifixus
Stephan MacLeod · basso | 4'02 |

Johann Joachim Quantz (1697-1773) Concerto for 2 flutes in G minor, QV 6:8

- | | |
|---------------------------|------|
| 10. Allegro | 6'40 |
| 11. Amoroso (con sordini) | 5'49 |
| 12. Presto | 4'59 |

Alexis Kossenko & Amélie Michel · flauti traversieri

Johann Georg Pisendel (1687-1755) Sonata for orchestra in C minor, J.III.2

- | | |
|-------------|------|
| 13. Largo | 2'31 |
| 14. Allegro | 2'26 |

- | | |
|--|------|
| 15. Johann Friedrich Fasch (1688-1758) Ouverture for 2 orchestras
in B flat major, FaWV K:B1 | 5'44 |
|--|------|

- | | |
|--|------|
| 16. Jan Dismas Zelenka Missa dei Filii, ZWV 20: Christe eleison
Celine Dutilleul · soprano | 4'40 |
|--|------|

Johann David Heinichen Concerto in F major, S.234

- | | |
|---------------------|------|
| 17. Vivace | 3'22 |
| 18. Un poco allegro | 2'21 |
| 19. Allegro | 3'42 |

Jean-François Madeuf, Pierre-Yves Madeuf · corni da caccia

Stefano Rossi · violino concertato

Alexis Kossenko, Amélie Michel, Olivier Bénichou · traversieri

LES AMBASSADEURS ~ LA GRANDE ECURIE

Alexis Kossenko conductor

Stefano Rossi (principale) violino

Gilone Gaubert

Hadrien Delmotte

Virginie Descharmes

Yuki Koike

Lorena Padron

Lathika Vithanage

Julie Friez

Diana Lee

Elisabeth Desenclos

Guya Martinini

Alain Pegeot

Murielle Pfister

Yannis Roger

David Wish

Fanny Paccoud viola

Maialen Loth

Laurent Muller

Françoise Rojat

Tormod Dalen violoncello

Elena Andreyev

Gulrim Choi

Nicolas Verhoeven

Michael Chanu contrabasso

Damien Guffroy

Philippe Grisvard cembalo

Emmanuel Arakélian

Emmanuel Arakélian organo

Thomas Dunford liuto

Neven Lesage hautbois

Gabriel Pidoux

Vincent Blanchard

Martin Roux

Laura Duthuillé

Nathalie Petibon

Monika Fischaleck bassono

David Douçot

Stéphane Tamby

Jérémie Papasergio

Jérémie Papasergio bassono grosso

Alexis Kossenko flauto traversiere

Amélie Michel

Olivier Bénichou

Laura Duthuillé flauto dolce

Nathalie Petibon

Monika Fischaleck

Stéphane Tamby

Jérémie Papasergio

Jean-François Madeuf corno da caccia

Pierre-Yves Madeuf

Lionel Renoux



Jan Dismas Zelenka, Missa dei Filii, ZWV 20, c1740: Christe eleison
Autograph manuscript · Mus.2358-D-15,1
SLUB, Dresden

Ouverture

Alexis Kossenko

Between 1709 and 1760, under the impetus of the Prince Electors of Saxony, Dresden was the rallying point for the best European musicians. Initially groomed in the French style, their second generation then made a shift towards the Italian manner, and the ensemble was finally able to synthesise the two styles by creating what was to become the “mixed taste” (or “unified taste”) dear to German composers. The “most magnificent orchestra in Europe”, whose discipline, colours and virtuosity were developed to the highest degree by the brilliant *Konzertmeister* Pisendel: the orchestra was the star around which gravitated the greatest composers who, from their respective countries, dedicated their works to this admired ensemble. What better European emblem today than this ‘firework display’ orchestra, whose repertoire included Lully, Campra, Rebel, Handel, Zelenka, Vivaldi, Tartini, Locatelli, Corelli, Pisendel, Telemann, Quantz, Fasch and Hasse?

“Per L’Orchestra di Dresda”

Vivaldi’s famous dedication “*per l’orchestra di Dresda*”, inscribed at the head of the concerto *con molti stromenti* RV 577, is the banner under which Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie are exploring the emblematic Dresden repertoire of Bach’s time: sumptuously orchestrated concertos and overtures, virtuosic scores that are at once dazzling, profound and experimental. All of these works cover the reigns of Friedrich August I (nicknamed Augustus the Strong), Prince-Elector of Saxony and simultaneously King of Poland under the name of August II; and of his son Friedrich August II (August III for the Polish throne). More precisely, between 1709, when the small *Kapelle*, dedicated to religious services, was transformed into a true French-style court orchestra, and 1760, the date of the terrible bombardment of the city by Frederick II of Prussia —which caused the exile of the musicians and the temporary dismantling of the orchestra.

The dual origin of the orchestra is one of the most fascinating aspects of the *Hofkapelle's* identity and explains the diversity of origin of its members. Friedrich August I had been particularly impressed by his visit to Versailles during his *Grand Tour*, and in 1709 he decided to remodel his orchestra along the lines of the French model. He recruited several French or equivalent musicians: a Flemish violinist who had trained with Lully, Jean-Baptiste Woulmyer, or Volumier, who had already been in Berlin since 1692, and was hired for his skills as *premier violon* (lead violin) and composer of ballet music; the oboist François Le Riche, and the flautist Pierre-Gabriel Buffardin, who were to have a considerable influence on the development of music for wind instruments in Germany. It should be noted that the revocation of the Edict of Nantes in 1685 provoked the departure of French musicians to England and to Germany, and contributed greatly to establishing French style in the musical habits of these countries; we underestimate today the importance of this Francophilia in Germany, in the years 1690-1710, where *le goût français* (French taste) stood its ground in the face of Italian style. In addition, the importation of new wind instruments modified by French makers (oboes, bassoons, recorders and transverse flutes) radically changed the

aesthetics of sound throughout Europe. In around 1710, Dresden's cultural life was thus largely dominated by French theatre and ballet. It is therefore not surprising to find in the archives of the Sächsische Landesbibliothek a number of suites from operas by Lully, Campra, Rebel, Mouret, etc.

Soon, however, the Italian style was to make considerable inroads into the orchestral repertoire. The crown prince Friedrich August II had returned from his *Grand Tour* in 1712 with a passion for Italian music; to please him, his father undertook to recruit a large number of Italian musicians and singers or those trained in this style: Johann David Heinichen, who had been very successful in Venice for some time, was hired as "*italienish*" *Kapellmeister* as well as the composer Lotti and his wife, the soprano Santa Stella, the castrato Senesino, and the violinist Veracini. Johann Georg Pisendel, a young violinist born in Ansbach and trained by Torelli, joined the orchestra in 1712. His two stays in Venice sealed a lasting friendship with Vivaldi, and it is likely that the number of works written for Dresden far exceeds the concertos specifically dedicated to Pisendel... After all, many of the concertos *con molti stromenti* by the ginger-headed priest correspond in every

respect to the specificities of the Dresden orchestra. Very early on, Pisendel was asked to replace Volumier as lead violin in Italian works that required a skill that his senior did not possess; he naturally took over from Volumier upon his death and his influence on the excellence of the orchestra was considerable. A tireless copyist, he built up a repertoire of 1,800 orchestral works that were preserved in the Dresden library.

The first period of Italian rule under Lotti's management was short-lived: shortly after Handel's visit—who was attending the lavish wedding celebrations of Friedrich August II and Maria Josef of Austria in 1719—a scandal erupted when the Italian singers (including the castrato Senesino and the soprano Margherita Durastanti) quarrelled with the *Kapellmeister* Heinichen and insulted him. The ensuing dissolution of the opera and the departure of the singers to London curiously suited Handel's business affairs... It may not be erroneous to see his hand behind the cabal, including the promise of engaging the virtuosos! A decade later, the arrival of Hasse marked a new beginning. In the meantime, during the closure of the opera

house (1720–1726), composers turned their attention to religious and instrumental music, with uncommon brilliance and virtuosity...

An army of generals ¹

There are few instances in the 18th century where the star role is played by the instruments, not the singers. In fact, the Hofkapelle brought together the most exceptional musicians in Europe, such as the flautist Buffardin, the horn players Fischer and Samm, the oboists Le Riche, Richter and Besozzi, the lutenist Weiss, the violinists Veracini, Montanari and Pisendel... It is understandable that these musicians acquired a veritable star status (which led to numerous incidents, despite the wise mediation of Pisendel); composers never missed an opportunity to allow them to show off, hence the profusion of concertos *con molti stromenti*, and arias with *obbligato* instruments in vocal works. Another feature that made the Dresden instrumental palette unique was the custom of re-orchestrating many existing scores by adding oboes, bassoons, flutes, and horns to enrich the orchestral texture. Add to this

1. Charles Burney's description of the Mannheim Orchestra in 1772 could have been perfectly applicable to the Dresden Hofkapelle forty years earlier!

the discipline, fire and precision of execution praised by all contemporaries, and it is easy to imagine the demands and splendour of the overtures or concerti grossi by Telemann, Zelenka, Pisendel, Vivaldi, Venturini, Fasch, Quantz or Heinichen specifically dedicated to the Hofkapelle, as well as their enthusiasm and pride in writing for it... The archetype of the Dresden concerto reflected the social structure of the orchestra very accurately: a large orchestral piece with ambitious solos for the first violin (Pisendel), and secondary solos to honour all the principal players in the orchestra; note that Bach himself, when he sent his *Mass in B minor*² to Dresden with a dedication to the newly crowned ruler August III (Friedrich August II, crowned King of Poland under that name), in the hope of obtaining a title as a court composer, was no exception to the rule: in this work he systematically featured the solo violin (*Laudamus te*), the transverse flute (*Domine Deus*), the oboe d'amore (*Qui sedes*), the horn and bassoons (*Quoniam*)... there is little doubt that he intended to win the good graces and support of the musicians. In spite of this instrumental prestige, after 1740,

the activity gradually refocused on opera, Hasse seemed to turn away from instrumentalists to devote himself to the voice, and his works attracted less and less esteem from the orchestra's soloists... and it was with a certain bitterness that the lead violinist, Pisendel, noted the decline of the prestigious ensemble, which had become "a mere opera orchestra".

One city, two religions

Dresden was also notable for the coexistence of the catholic and protestant religions: in order to become a candidate for the Polish crown after the death of Jan III Sobieski, Friedrich August I had to convert to the catholic religion, a conversion which he did not impose on his people. This double confession was not entirely without tension, as can be seen from the subscription launched among the people to build the gigantic *Frauenkirche* and thus assert the supremacy of the people's religion over that of the court; then the secret preparation (in retaliation) of the plans for the Catholic *Hofkirche* (1739-1755). The result is a recognisable urban silhouette, immortalised

2. We are talking here about its original form, which includes only the *Kyrie* and *Gloria*, i.e. the structure of an ordinary mass. Bach enriched the work by successive additions to give it the ambitious form in which it is known today.

in the views of Canaletto and Dahl, where the proximity of the two rival cathedrals strikes the observer.

Jan Dismas Zelenka

Among the composers active in the catholic church, one giant stands out: Jan Dismas Zelenka. The Bohemian fiddler, who had joined the Hofkapelle in 1710, quickly acquired a respected position as a composer of church music. He assisted *Kapellmeister* Heinichen, and even had to fill in for him when he was ill in his later years. So Zelenka naturally expected to succeed him after his death in 1729... One can imagine his incomprehension and frustration when it was Hasse, to whom the post had been secretly promised, who was appointed... Hasse, a man of the world, a successful composer celebrated all over Europe, and moreover accompanied by his wife, the diva Faustina Bordoni... This was indeed quite a catch for the prestige of music in Dresden! In comparison, Zelenka's music must have seemed much more unpalatable, because of its duration, complexity and obsessions, but that is what makes it so invaluable. This shadowy, solitary, sombre, melancholic, and eccentric character had a strange personality... The intensity of his

writing, sometimes dramatic and violent, already announces a certain romanticism. It takes us out of the usual comfort of eighteenth-century musical formats; let us take a look at the dusky and terrifying atmosphere of the introductory *Sinfonia* of the oratorio *I penitenti al sepolchro*: the scansions of the strings, which exacerbate the state of tension and accelerate the heartbeat, the sinister spasms of the winds, the frightful superimposition of the howling triplets of the basses over the quadruplet rhythm of the rest of the orchestra... As for the fugue, it is a model in its genre (and we can understand Bach's admiration for it), based on a plan that is nevertheless rhythmically, harmonically, melodically and theoretically complex: the tripartite subject alone contains the expression of the lament (slow ascension on a minor second followed by a diminished seventh fall), the crucifixion (striking violent strokes on brutally repeated sixth intervals), two dramatic interruptions, two descending chromaticisms full of anguish... There is a psychological factor in the length of this fugue which Zelenka consciously exploits to forestall tedium, to draw us into a morbid fascination and an almost self-flagellating gesture, as if he wanted us to feel Christ's suffering both physically and morally. The surprising return of the first part, just as we

are losing hope of getting out of the meanders of the counterpoint, creates a theatrical shock; the suspended ending on the dominant continues this quasi-cinematographic gesture to its climax... It seems that Zelenka will not allow us any harmonic respite. A similar intensity inhabits the *Christe eleison* of the *Missa dei Filii*; humble contemplation and pity constantly rub shoulders with the violence of Jesus's torment, exacerbated by the chords struck by the violins, the ambiguous juxtaposition of binary and ternary, and the swaying and passionate lines of the inner parts. Zelenka does not hesitate to express the cries of pain with orchestral exclamations that sometimes overwhelm the vocal line, using nuances of rare precision.

The aria "Potrei sovra degli empi", taken from the sacred cantata *Il serpente di bronzo*, is a veritable *Dies irae* in which the composer uses the rhetorical resources of the musical storm: frenetic tempo, rapid successions of scales, intensity verging on hysteria... He really pushes the orchestra to breaking point to express divine anger, the sending to earth of venomous snakes to punish the blasphemers. It should be noted that this is a rare example of a work in which God is personified by a singer.

Johann David Heinichen

Heinichen in comparison to Zelenka is like comparing day to night... His music imposes itself with a radiant clarity, the recipe for which is undoubtedly a relative simplicity heightened by a certain audacity in the combinations of timbres. His concerti grossi form a heterogeneous whole, both in structure (the number of movements varies from 3 to 7) and in instrumentation, which is always renewed to the point of sometimes evolving within the same work, as if to constantly reserve surprises. Several of them feature the *corno da caccia*: there is little doubt that Augustus the Strong enjoyed reliving in music his hunting parties upon his return from his castle in Moritzburg. In the Concerto S.234, the outer movements give pride of place to Johann Adalbert Fischer and Franz Adam Samm, who raised the art of horn playing to a level unequalled in Europe, if the difficulty of the solos written for them by Heinichen, Zelenka, Fasch or Pisendel is anything to go by. The central movement is original: not a sentimental Adagio, but a lively flute solo accompanied by three oboes and punctuated by the *pizzicati* of the strings. To the transverse flute solo the composer offers an interesting alternative by adding the indication

ô *unisoni* (in unison); we have therefore opted for three transverse flutes in unison, a much more 'out of the ordinary' and quite picturesque option.

The overture to *Diana sull'Elba* uses, as one would expect to accompany the huntress, hunting horns, but with an exceptional arrangement of 3 solo horns used in strict parity. Considering the brilliance and gaiety with which Heinichen graces us in his concertos, we are astonished to see how his colouristic genius can make certain verses of his church music as striking as they are touching. Whether it is the heady yet sombre curves of the *Crucifixus*, like the shroud in which Christ is enveloped, a piece in the form of a twilight lullaby in which the sound of bassoons and violins in unison produces a disturbing effect; or, in the *Et in spiritum sanctum*, the suspended and ethereal effect created by the graceful scrolls and delicate syncopations of the flutes, on an iridescent accompaniment of the violins and the punctuations of the other parts, all the lighter for having had all the strong beats removed. Here Heinichen proposes a very rare colour (but one that the Dresden composers loved): the alliance of recorders and transverse flutes (*Flauti Travers[ieri] e Flauti a bec unis[ono]*). We have indulged ourselves somewhat here, considering

the resources of the Hofkapelle, where all the oboists and bassoonists had to be able to play the recorder if necessary: with a total of eight flutes (five recorders and three transverse flutes), the timbre of the main part becomes quite supernatural... As for the *Concertino in D major*, it is a curiosity because of the place it occupies within the *Mass no. 9*, a rare testimony to a forgotten practice of inserting instrumental passages in the middle of the liturgy. The work, which was most certainly tailor-made for Buffardin—who excelled in playing fast things, as Quantz points out—gives a very clear idea of the Frenchman's virtuosity.

Johann Georg Pisendel

Pisendel will not be represented here by his radiant and virtuosic violin concertos: we shall reserve that for a later volume. Instead, his *Sonata in C minor* for orchestra reveals a deep, if not dark side of his personality. It is a work as brief as it is gripping, whether performed as a quartet or with a large orchestra as it is here. Its intense power, its burning potency, whether in the crepuscular Largo or in the breathless counterpoint of the fugue, is almost Zelenka-like.

Johann Friedrich Fasch

The choirmaster of the small town of Zerbst was highly prized for his instrumental music; judging by the number of manuscripts preserved in Darmstadt and in Dresden, Graupner and Pisendel were his most faithful sponsors. Fasch reserved his most extravagant compositions for the Dresden orchestra, which was much more opulent than that of Zerbst or Darmstadt. The overture for two orchestras revives an old tradition, that of the 'multiple-choir' music dear to Gabrieli. In the early eighteenth century, examples of this are rarer; Vivaldi willingly indulged in it, and one thinks of course of Bach's great Passion. In Dresden, however, this work is an exception. Here Fasch renounces his usual style, which is often elaborate and intellectual, and bases the brilliance of his effects on the gleaming instrumentation (6 oboes and 4 bassoons!), the lively dialogue between the two orchestras, and the playful, cheeky, and sometimes impertinent tone of the solos; like Telemann, he knows how to create euphoria with simple recipes.

Georg Philipp Telemann

Telemann's *Violin concerto in D major* has survived in two very different forms. The Darmstadt version, in a manuscript by Graupner that probably conforms to the composer's ideas, features a very special instrumentation: in addition to the solo violin, a trumpet, and a six-part orchestra (3 violins, 2 violas, basso continuo, including an *obbligato* cello). The Dresden source reveals a particularly interesting reworking, probably by Pisendel himself. The trumpet is replaced here by a horn, whose participation is enhanced by a few difficult features; the three violin parts are doubled by oboes, and three bassoons support the horn and the cello *obbligato*, while one of them doubles the continuo throughout; the violin solos are considerably revised. While some of these are shortened, there are some entirely new passages, whose style reflects Pisendel's rather than Telemann's. This is a fascinating testimony to a revision by an interpreter who is not content to adapt the work but literally appropriates it by rewriting entire passages.

Johann Joachim Quantz

The flautist and teacher is well known today for his treatise and the three hundred or so flute concertos he wrote for his royal pupil, Frederick II King of Prussia, known as Frederick the Great. But before becoming the best-paid musician at the Prussian court, Quantz was an important player in the musical life of Dresden. His career in the city is interesting: first as a violinist he joined the municipal ensemble, then a vacancy in the *Polnische Kapelle* (an ensemble of 12 musicians intended to accompany Friedrich August I during his visits to Warsaw) convinced him to abandon the violin and take up the oboe, his second instrument. As the possibilities of advancement on this instrument were closed to him, he studied the transverse flute on his own before perfecting his skills with Buffardin and was soon able to join the Royal Orchestra as second flautist. There is little doubt that he performed his concertos for two flutes with his colleague and mentor, and years later played them with the King of Prussia. A comparison of the copies preserved in Dresden and the later Berlin copies reveals that the latter are intended for a much lighter ensemble, free of all doublings. However, the *Concerto in G minor* is particularly well suited to a generous orchestra: its intense and vigorous

tutti require as much grandeur as passion in performance. The expressive breadth of the harmonic marches and the extreme delicacy of the central *amoroso*, show that the gallant style that seems to us today to be inseparable from Berlin music was indeed imported from Dresden. It is also noteworthy that the musicians with whom Frederick II surrounded himself before and after his accession to the throne had, for the most part, studied in Dresden: considering the influence that Pisendel and the *Dresdner Hofkapelle* had on him, it is not wrong to say that the famous *Essay of a Method for Playing the Transverse Flute* that Quantz published in 1752 tells us as much about the Dresden style as it does about the Berlin style!

Finally, is there not something absurd, even sinister, about the fact that Frederick II was the architect of the destruction of Dresden (and therefore of its prestigious orchestra) which he so admired? In addition to the purely geopolitical motivations of the Seven Years' War, one may wonder whether there was not a conscious or unconscious desire to assert his cultural as well as his military supremacy.

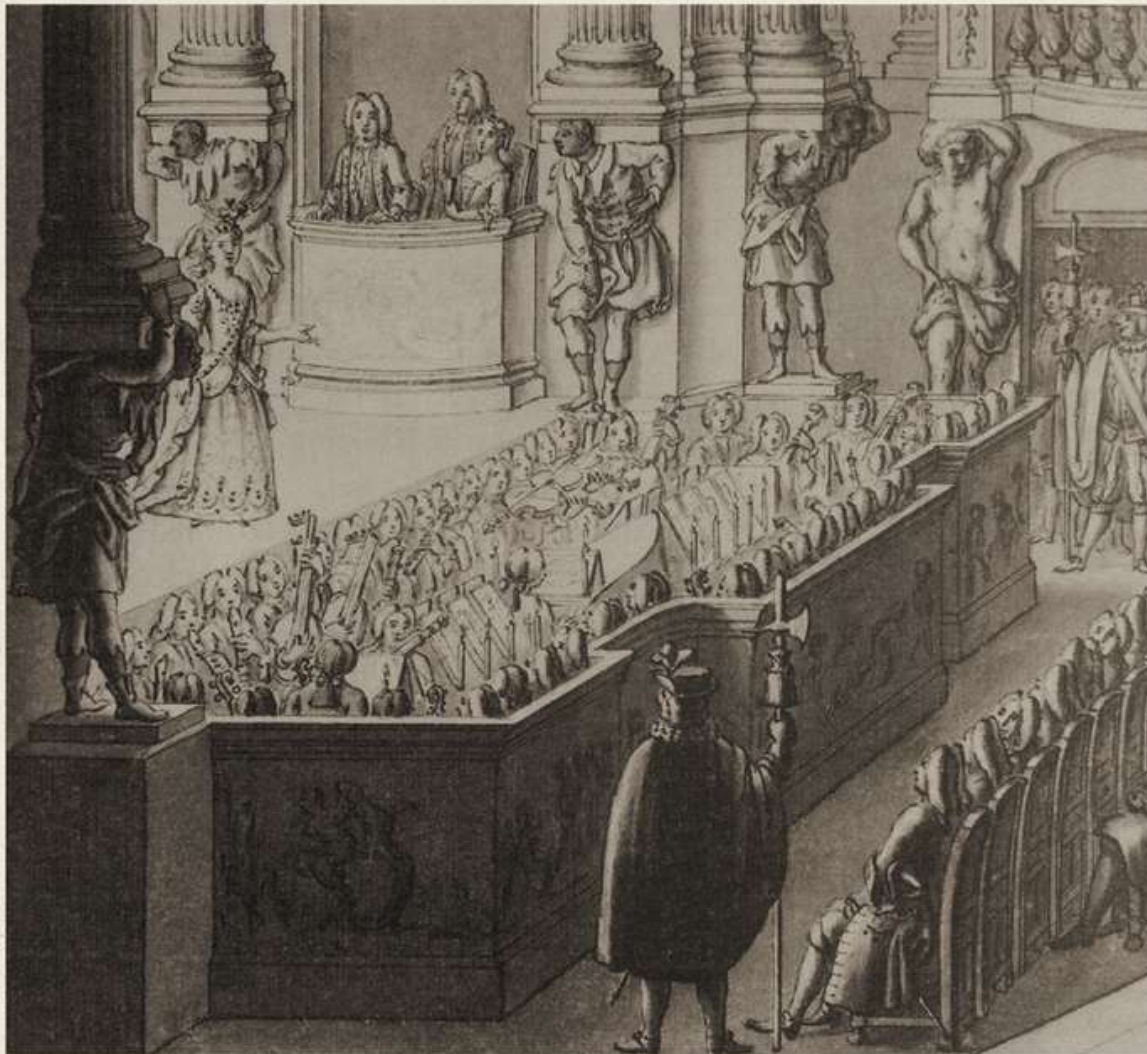
A few words about the chosen instrumentarium

The very generous size of the orchestra corresponds to the maximum size of the Hofkapelle in its heyday. A study of the orchestral material shows that the same works were often played in larger numbers in the church than in the concert hall, possibly because of the acoustics. Oboes and bassoons are played in groups of four, transverse flutes in groups of three.

The pitch at A 415Hz, if it is a standard today, corresponds precisely to the *Hoch Cammerton* (a tone below the choir tone (*Chorton*), around 465Hz, to which organs were tuned in Germany), as opposed to the *Tief Cammerton* introduced following the arrival of wind instruments of French origin; however, Dresden seems to have played a pioneering role from 1715–20 in the generalisation of the *Hoch Cammerton*, as can be seen from the preserved scores where all the instruments, including the organ, play in the same key (the sure reference to the *Chorton* then becoming the trumpets, whose construction remained unchanged: in C at the *Chorton*... so in D at *Hoch Cammerton*).

We have chosen to use large hunting horns played in a natural way, using only the lips,

and without the technique of the hand in the bell which was only described (in Dresden) for the first time two decades later. The result is a sound that is both noble and powerful, and a tenfold feeling of heroism in the virtuoso passages. Finally, the use of a contrabassoon was motivated by various indications: the Saxon origin of several surviving baroque contrabassoons (an anonymous one and that of Andreas Eichentopf); but also, the mention of a *gran bassono* (or *bassono grosso*) in several scores linked to Dresden or the neighbouring Leipzig: an opera by Hasse, a concerto by Vivaldi dedicated to the Elector of Saxony, and of course Bach's *St. John's Passion*! In fact, the presence of a contrabassoon makes sense in an orchestra as rich as the Hofkapelle, especially when the bassoon section usually comprised four or five players.



Carl Heinrich Jakob Fehling, lateral view of the Opernhaus am Zwinger, Dresden, during a performance of *Teofane* by Lotti in 1719

© SLUB · Deutsche Fotothek · Hans Loos

Ouverture

Alexis Kossenko

Entre 1709 et 1760, sous l'impulsion des Princes électeurs de Saxe, Dresde fut le point de ralliement des meilleurs musiciens européens. Forgé dans un premier temps à l'image française, puis, dans la seconde génération, acquis à la cause italienne, l'ensemble sut enfin faire la synthèse des deux styles pour créer ce qui allait devenir le « goût mêlé » (ou « goûts réunis ») cher aux compositeurs allemands. Le « plus bel orchestre d'Europe », dont la discipline, les couleurs et la virtuosité furent cultivés au plus haut degré par le génial *Konzertmeister* Pisendel : telle fut l'étoile autour de laquelle gravitaient les plus grands compositeurs qui, depuis leurs pays respectifs, dédiaient leurs œuvres à cette phalange admirée. Quel plus bel emblème européen aujourd'hui que cet orchestre aux mille feux qui comptait à son répertoire Lully, Campra, Rebel, Haendel, Zelenka, Vivaldi, Tartini, Locatelli, Corelli, Pisendel, Telemann, Quantz, Fasch, Hasse ?

« Per L'Orchestra di Dresda »

La dédicace célèbre de Vivaldi, inscrite en en-tête du concerto *con molti stromenti* RV 577, est l'étendard sous lequel Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie explorent le répertoire emblématique de Dresde au temps de Bach : concertos et ouvertures somptueusement instrumentés, partitions virtuosissimes à la fois chatoyantes, profondes et expérimentales. L'ensemble des œuvres couvre les périodes de règne de Friedrich-August I (surnommé Auguste Le Fort), Prince-Électeur de Saxe et roi de Pologne sous le nom d'August II ; et de son fils Friedrich-August II (August III pour le trône de Pologne). Plus exactement entre 1709, moment de la transformation de la petite *Kapelle*, dédiée au service religieux, en véritable orchestre de cour à la française, et 1760, date du terrible bombardement de la ville par Frédéric II de Prusse – qui causa l'exil des musiciens et le démembrement provisoire de l'orchestre. La double origine de l'orchestre est l'un des

aspects les plus passionnants de la personnalité de la *Hofkapelle* et explique la diversité d'origine de ses membres. Friedrich August I avait été particulièrement marqué par sa visite à Versailles, lors de son *Grand Tour*, et il décida en 1709 de remodeler son orchestre selon le modèle français. Il fit recruter plusieurs musiciens français ou assimilés : un violoniste flamand formé auprès de Lully, Jean-Baptiste Woulmyer, ou Volumier, qui était déjà en poste à Berlin depuis 1692, et fut engagé pour ses compétences de premier violon et de compositeur de musique de ballet ; le hautboïste François Le Riche, le flûtiste Pierre-Gabriel Buffardin, qui auront une influence considérable dans le développement de la musique pour vents en Allemagne. Il est à noter que la révocation de l'Édit de Nantes en 1685 eut pour effet de causer le départ de musiciens français vers l'Angleterre et l'Allemagne, et contribua fortement à ancrer le style français dans les habitudes musicales de ces pays ; on sous-estime aujourd'hui l'importance de cette francophilie en Allemagne, dans les années 1690-1710, où le *goût françois* tint tête au style italien. À cela s'ajoute l'importation de nouveaux instruments à vent modifiés par les facteurs français (hautbois, bassons, flûtes à bec et traversières) qui changeront radicale-

ment l'esthétique sonore, dans toute l'Europe. Autour de 1710, la vie culturelle dresdoise fut par conséquent largement dominée par le théâtre et le ballet français. On n'est donc pas surpris de retrouver dans les archives de la Sächsische Landesbibliothek nombre de suites tirées d'opéras de Lully, Campra, Rebel, Mouret, etc.

Bientôt cependant, le style italien allait faire une percée considérable et s'imposer dans le répertoire de l'orchestre. Du *Grand Tour* qu'il effectua en 1712, le prince héritier Friedrich-August II était revenu féru de musique italienne ; pour lui complaire, son père entreprit donc de recruter largement des musiciens et chanteurs italiens ou formés à ce style : ainsi Johann David Heinichen, qui connaissait depuis quelque temps de grands succès à Venise, fut engagé comme *Kapellmeister* « à l'italienne », mais aussi le compositeur Lotti et son épouse la soprano Santa Stella, le castrat Senesino, le violoniste Veracini.

Johann Georg Pisendel, un jeune violoniste natif d'Ansbach et formé auprès de Torelli, intégra l'orchestre en 1712. Ses deux séjours à Venise scellèrent une amitié durable avec Vivaldi, et il y a fort à parier que le nombre d'œuvres pensées pour Dresde dépasse de beaucoup les concertos spécifiquement

dédiés à Pisendel... Après tout, nombre de concertos *con molti stromenti* du prêtre roux correspondent en tous points aux spécificités de l'orchestre de Dresde. Très tôt, Pisendel fut sollicité pour remplacer Volumier en tant que premier violon dans les œuvres italiennes qui réclamaient une compétence que son aîné n'avait pas ; il prendra naturellement sa succession à son décès et son influence sur l'excellence de l'orchestre sera considérable. Copiste infatigable, il constitua un répertoire de 1800 œuvres orchestrales qui furent préservées à la bibliothèque de Dresde.

La première période de règne des Italiens, sous la direction de Lotti, ne fit pas long feu : peu après la visite de Haendel – qui assistait aux fastueuses célébrations de mariage de Friedrich-August II et de Marie-Josèphe d'Autriche en 1719 –, un scandale éclate lorsque les chanteurs italiens (dont le castrat Senesino et la soprano Margherita Durastanti) se brouillent avec le maître de chapelle Heinichen et l'insultent. La dissolution de l'opéra qui s'ensuivit et le départ des chanteurs pour Londres fit curieusement les affaires de Haendel... On n'aurait peut-être pas tort de voir sa main

derrière la cabale, avec promesse d'embauche des *virtuosi* ! Une dizaine d'années plus tard, l'arrivée de Hasse marquera un nouveau départ. Entre-temps, durant la fermeture de l'opéra (1720-1726) les compositeurs reportèrent toute leur science sur la musique religieuse et instrumentale, avec un éclat et une virtuosité peu communs...

Une armée de généraux¹

Rares sont les occurrences au XVIII^e siècle où la vedette est tenue par les instruments, et non par les chanteurs. Après tout, la Hofkapelle rassemblait les musiciens les plus exceptionnels d'Europe, tels le flûtiste Buffardin, les cornistes Fischer et Sann, les hautboïstes Le Riche, Richter et Besozzi, le luthiste Weiss, les violonistes Veracini, Montanari et Pisendel... On comprend alors que ceux-ci y aient acquis un véritable statut de stars (ce qui occasionna de nombreux incidents, malgré la médiation avisée de Pisendel) ; les compositeurs ne manquaient jamais une occasion de les mettre en valeur, d'où la profusion de concertos *con molti stromenti*, et d'arias avec

1 Cette expression de Charles Burney décrivant l'Orchestre de Mannheim en 1772 aurait parfaitement pu s'appliquer à la Hofkapelle de Dresde quarante ans plus tôt !

instruments obligés dans les œuvres vocales. Une autre caractéristique contribuant à rendre la palette instrumentale dresdoise unique, était la coutume de réorchestrer nombre de partitions existantes en ajoutant hautbois, bassons, flûtes et cors pour enrichir la texture orchestrale. Ajoutons à cela la discipline, le feu et la précision d'exécution louée par tous les contemporains, et l'on se représentera aisément l'exigence et la splendeur des ouvertures ou *concerti grossi* de Telemann, Zelenka, Pisendel, Vivaldi, Venturini, Fasch, Quantz ou Heinichen spécifiquement dédiés à la Hofkapelle, tout comme leur enthousiasme et leur fierté à écrire pour elle... L'archétype du concerto dresdois reflétait très exactement la structure sociale de l'orchestre : une pièce orchestrale d'amples dimensions avec des solos ambitieux pour le 1^{er} violon (Pisendel), et des solos secondaires pour honorer tous les instrumentistes principaux de l'orchestre ; remarquez que Bach lui-même, lorsqu'il enverra à Dresde sa Messe en *si* mineur² avec une dédicace au tout nouveau souverain August III (Friedrich-August II, couronné roi

de Pologne sous ce nom), dans l'espoir de décrocher un titre de compositeur de cour, ne déroge pas à la règle : il y met à l'honneur avec un certain systématisme le violon solo (*Laudamus te*), la flûte traversière (*Domine Deus*), le hautbois d'amour (*Qui sedes*), le cor et les bassons (*Quoniam*)... Il fait peu de doutes que Bach comptait ainsi s'attirer les bonnes grâces, et l'appui des musiciens.

Malgré ce prestige instrumental, passé 1740, l'activité se recentre progressivement sur l'opéra, Hasse paraît se détourner peu à peu des instrumentistes pour se consacrer à la voix, ses œuvres portent de moins en moins la marque d'estime des solistes de l'orchestre... et c'est avec une certaine amertume que le premier violon Pisendel note le déclin du prestigieux ensemble devenu « un simple orchestre d'opéra ».

Une ville, deux religions

Dresde, enfin, présente une particularité notable de par la coexistence des religions catholique et protestante ; en effet, pour

2 On parle ici de sa forme originale, qui ne comprend que le Kyrie et le Gloria, c'est-à-dire la structure d'une messe ordinaire. Bach enrichira l'œuvre par ajouts successifs pour lui donner la forme ambitieuse sous laquelle on la connaît aujourd'hui.

candidater à la couronne polonaise à la mort de Jan III Sobieski, Friedrich-August I dut se convertir à la religion catholique, conversion qu'il n'imposa toutefois nullement à son peuple. Cette double confession n'alla pas tout à fait sans tensions, comme en témoignent la souscription lancée auprès du peuple pour faire bâtir la gigantesque Frauenkirche et affirmer ainsi la suprématie de la religion du peuple sur celle de la cour ; puis la préparation en secret (en représailles) des plans de la Hofkirche catholique (1739-1755). Il en résulte cette silhouette urbaine reconnaissable entre mille, immortalisée par les vues de Canaletto et Dahl, où la proximité des deux cathédrales rivales frappe l'observateur.

Jan Dismas Zelenka

Parmi les compositeurs en activité à l'Église catholique, un géant se détache : Jan Dismas Zelenka. Le joueur de *violone* bohémien, qui avait rejoint les rangs de la Hofkapelle en 1710, acquit rapidement une position respectée en tant que compositeur de musique religieuse. Il assista le maître de chapelle Heinichen, et dut même suppléer à ses absences pour cause de maladie dans ses dernières années. Aussi, Zelenka s'attendait naturellement à prendre sa

succession après sa mort en 1729... On imagine son incompréhension et sa frustration lorsque ce fut Hasse, à qui le poste avait été secrètement promis, qui fut nommé... Hasse, homme du monde, compositeur à succès célébré dans toute l'Europe, et de plus accompagné de son épouse, la diva Faustina Bordoni... Une belle prise, en vérité, pour le prestige de la musique de Dresde ! La musique de Zelenka devait, en comparaison, apparaître beaucoup plus indigeste, dans ses longueurs, sa complexité, ses obsessions ; c'est pourtant ce qui en fait tout le prix.

Étrange personnalité que celle de ce personnage de l'ombre, solitaire, sombre, mélancolique et excentrique... L'intensité de son écriture, parfois dramatique et violente, annonce déjà un certain romantisme. Elle nous sort du confort habituel des formats musicaux du XVIII^e siècle ; voyons l'atmosphère crépusculaire et terrifiante de la *Sinfonia* introductive de l'oratorio *I penitenti al sepolchro* : les scansions des cordes, qui exacerbent l'état de tension et amplifient les battements du cœur, les spasmes sinistres des vents, la superposition épouvantable des triolets mugissants des basses aux quatolets du reste de l'orchestre... Quant à la fugue, elle est un modèle du genre (et l'on comprend l'admiration que lui portait Bach),

sur une base pourtant complexe rythmiquement, harmoniquement, mélodiquement, théoriquement : le sujet tripartite contient à lui seul l'expression de la plainte (ascension lente sur une seconde mineure suivie d'une chute de septième diminuée), de la crucifixion (coups assénés sur des intervalles de sixtes répétés avec violence), deux interruptions dramatiques, un chromatisme descendant plein d'angoisse... Il y a dans la longueur de cette fugue un facteur psychologique que Zelenka exploite sciemment pour dépasser le cap de l'ennui, pour nous entraîner dans une fascination morbide et un geste quasiment autoflagellateur, comme s'il voulait nous faire ressentir physiquement et moralement les souffrances du Christ. Le retour surprenant de la première partie, alors que l'on finissait par perdre l'espoir de sortir des méandres du contrepoint, crée un choc théâtral ; la fin en suspens sur la dominante poursuit ce geste quasi cinématographique jusqu'à son comble... À croire que Zelenka ne nous autorisera décemment aucun répit harmonique.

Une semblable intensité habite le *Christe eleison* de la *Missa dei Filii* ; la douce contemplation et la pitié côtoient en permanence la violence du supplice de Jésus, exacerbée par les accords assénés par les violons, la juxtapo-

sition ambiguë du binaire et du ternaire, les lignes mouvantes et passionnées des parties intérieures. Avec des indications de nuances d'une rare précision, Zelenka n'hésite pas à figurer les cris de douleur par des exclamations orchestrales qui submergent parfois le chant.

L'air « *Potrei sovra degli empi* », tiré de la cantate sacrée *Il serpente di bronzo* est un véritable *Dies irae* où le compositeur utilise les ressources rhétoriques de la tempête musicale : tempo trépidant, gammes en rafales, intensité visant à l'hystérie... Il mène véritablement l'orchestre aux limites de la rupture pour exprimer la colère divine, l'envoi sur Terre de serpents venimeux pour punir les blasphémateurs. On notera qu'il s'agit d'un exemple rarissime d'ouvrage dans lequel Dieu est personnifié par un chanteur.

Johann David Heinichen

Heinichen semble s'opposer à Zelenka comme le jour à la nuit... Sa musique s'impose avec une clarté rayonnante, dont la recette est sans doute une relative simplicité rehaussée d'une certaine audace dans les alliances de timbres. Ses concertos « *grosso* » forment un ensemble hétéroclite, tant dans la structure

(le nombre de mouvements variant de 3 à 7) que dans l'instrumentation, qui se renouvelle toujours au point d'être parfois évolutive au sein d'une même œuvre, comme pour réserver constamment des surprises. Un certain nombre fait la part belle au *corno da caccia* : il ne fait guère de doute qu'Auguste le Fort prenait plaisir à revivre en musique ses parties de chasse au retour de son château de Moritzburg. Dans le Concerto S.234, les mouvements extrêmes donnent le beau rôle à Johann Adalbert Fischer et Franz Adam Samm, eux qui portèrent l'art de sonner le cor à un niveau inégalé en Europe, si l'on en juge par la difficulté des solos qui furent écrits pour eux par Heinichen, Zelenka, Fasch ou Pisendel. Le mouvement central est original : non point un Adagio sentimental, mais un solo de flûte primesautier accompagné par 3 hautbois et ponctué par les pizzicati des cordes. Au *Flauto trav solo*, le compositeur offre une alternative intéressante en ajoutant ô *unisoni* ; nous avons donc opté pour 3 flûtes traversières à l'unisson, une option bien plus « hors norme » et tout à fait pittoresque.

L'ouverture de *Diana sull'Elba* fait appel, comme l'on s'y attendrait pour accompagner la chasseresse, à des cors de chasse, mais avec

un dispositif exceptionnel de 3 cors solistes sollicités à stricte égalité.

Considérant l'éclat et la gaieté dont Heinichen nous gratifie dans ses concertos, on est étonné de voir à quel point son génie coloriste peut rendre certains versets de sa musique d'église aussi saisissants que touchants. Qu'il s'agisse des courbes capiteuses et pourtant sombres du *Crucifixus*, tel le linceul dont on enveloppera le Christ, une pièce en forme de berceuse crépusculaire où la sonorité des bassons et des violons à l'unisson produit un effet troublant ; ou, dans le *Et in spiritum sanctum*, de l'effet suspendu et aérien créé par les volutes gracieuses et les syncopes délicates des flûtes, sur un accompagnement irisé des violons et des ponctuations des autres parties d'autant plus légères qu'elles sont débarrassées de tous les temps forts. Ici Heinichen propose une couleur très rare (mais que les compositeurs dresdois affectionnaient) : l'alliance des flûtes à bec et des traversières (*Flauti Travers[ieri] e Flauti a bec unis[ono]*). Nous avons cédé ici à la gourmandise, en considérant les ressources de la Hofkapelle, où tous les hautboïstes et bassonistes devaient pouvoir jouer de la flûte à bec si nécessaire : avec un total de 8 flûtes (5 flûtes à bec et 3 traversières), le timbre de la partie principale devient quelque peu surna-

turel... Quant au Concertino en *ré* majeur, il est une curiosité par la place qu'il occupe au sein de la Messe n° 9, témoignage rare d'un usage oublié, celui d'insérer des pages instrumentales dans le cours de la liturgie. L'œuvre, qui fut très certainement écrite sur mesure pour Buffardin – qui excellait dans les choses rapides, souligne Quantz³– donne une très haute idée de la virtuosité du Français.

Johann Georg Pisendel

Pisendel ne sera pas représenté ici par ses concertos radieux et virtuoses pour violon : nous réserverons cela à un prochain volume. Au contraire, sa Sonate en *do* mineur pour orchestre laisse paraître une face profonde, sinon sombre, de sa personnalité. C'est une œuvre aussi brève que saisissante, et ce, qu'on l'interprète en quatuor ou en grand orchestre comme ici. Sa puissance sévère, son intensité brûlante, que ce soit dans le Largo crépusculaire ou dans le contrepont haletant de la fugue, est quasiment zelenkienne.

Johann Friedrich Fasch

Le maître de chapelle de la petite ville de Zerbst était fort prisé pour sa musique instrumentale ; si l'on en juge par le nombre de manuscrits conservés à Darmstadt et à Dresde, Graupner et Pisendel furent ses plus fidèles commanditaires. C'est à l'orchestre de Dresde, bien plus opulent que celui de Zerbst ou Darmstadt, que Fasch réserva ses pages les plus extravagantes. L'ouverture pour deux orchestres renoue avec une vieille tradition, celle des musiques « à plusieurs chœurs » chères à Gabrieli. Au début du XVIII^e siècle, les exemples en sont plus rares ; Vivaldi s'y adonna volontiers, et l'on pense bien sûr à la grande Passion de Bach. À Dresde, cette œuvre fait toutefois figure d'exception. Fasch renonce ici à son style habituel, souvent recherché et intellectuel, et base le brillant de ses effets sur l'instrumentation rutilante (6 hautbois et 4 bassons !), les dialogues vifs entre les deux orchestres, le ton enjoué, gouailleur et parfois impertinent des solos ; comme Telemann, il sait susciter l'euphorie avec des recettes simples.

3 Non sans une certaine perfidie, car il ajoute aussitôt que c'est dans l'art délicat de l'*adagio* que l'on reconnaît le vrai musicien. Cette remarque et quelques autres dans son *Essai* laissent transparaître en filigrane une certaine forme de rivalité entre les deux flûtistes.

Georg Philipp Telemann

Le Concerto pour violon en *ré* majeur de Telemann a survécu sous deux formes très différentes. Celle de Darmstadt, dans un manuscrit de Graupner probablement conforme à la pensée du compositeur, propose une instrumentation très particulière : en sus du violon solo, une trompette, et un orchestre à 6 parties (3 violons, 2 altos, basse continue dont un violoncelle obligé). La source dresdoise révèle un remaniement particulièrement intéressant, que l'on doit sans doute à Pisendel lui-même. La trompette est remplacée ici par un cor, dont la participation est rehaussée de quelques traits difficiles ; les trois parties de violon sont doublées par les hautbois, et trois bassons soutiennent tantôt le cor, tantôt le violoncelle obligé, tandis que l'un d'entre eux double le continuo tout du long ; les solos de violons, enfin, sont considérablement révisés. Si certains sont écourtés, on trouve en revanche des passages entièrement nouveaux, dont le style reflète plus la manière de Pisendel que celle de Telemann. On a donc là un témoignage passionnant d'une révision par un interprète qui ne se contente pas d'adapter l'œuvre mais se l'approprie littéralement en réécrivant des passages entiers.

Johann Joachim Quantz

Le flûtiste et pédagogue est aujourd'hui bien connu par son traité et les quelques 300 concertos pour flûte qu'il écrivit pour son royal élève, Frédéric II roi de Prusse, dit Frédéric le Grand. Mais avant de devenir le musicien le mieux payé de la cour de Prusse, Quantz avait été un acteur important de la vie musicale dresdoise. Son parcours au sein de cette ville est intéressant : c'est tout d'abord comme violoniste qu'il intégra l'ensemble municipal, puis une place vacante dans la *Polnische Kapelle* (un ensemble de 12 musiciens destiné à accompagner Friedrich August I lors de ses séjours à Varsovie) le convainquit de délaisser le violon pour se consacrer au hautbois, son deuxième instrument. Les possibilités d'avancement sur cet instrument lui étant fermées, il étudia en autodidacte la flûte traversière avant de se perfectionner auprès de Buffardin, et put bientôt intégrer l'Orchestre Royal comme second flûtiste. Il ne fait guère de doute qu'il fut l'interprète, avec son collègue et mentor, de ses concertos pour deux flûtes, avant de les rejouer des années plus tard avec le roi de Prusse. En comparant les exemplaires conservés à Dresde et les copies berlinoises plus tardives, on remarque

que ces dernières s'adressent à un ensemble bien plus léger, débarrassé de toutes les doublures. Cependant, le Concerto en *sol* mineur s'accommode particulièrement bien d'un orchestre généreux : ses tutti sévères et vigoureux exigent autant de grandeur que de feu dans l'exécution. Le souffle expressif des marches harmoniques et l'extrême délicatesse de l'*amoroso* central, montrent que le style galant qui nous semble aujourd'hui indissociable de la musique berlinoise fut bel et bien importé de Dresde. On remarque d'ailleurs que les musiciens dont Frédéric II s'entoura avant et après son accession au trône avaient, pour l'essentiel, fait leurs études à Dresde : Quantz, les frères Graun et les frères Benda... Considérant l'influence que Pisendel et la *Dresdner Hofkapelle* avaient exercé sur lui, il n'est pas faux d'affirmer que le fameux *Essai d'une méthode* que Quantz publia en 1752 nous en apprend autant sur le style dresdois que sur le style berlinois !

Enfin, n'y a-t-il pas quelque chose d'absurde voire de sinistre à ce que Frédéric II ait été l'artisan de la destruction de Dresde (et donc de son prestigieux orchestre) qu'il admirait tant ? Au-delà des motivations purement géopolitiques de la guerre de Sept Ans, on

peut se demander s'il n'y avait pas une volonté, consciente ou inconsciente, d'affirmer sa suprématie culturelle en même temps que militaire.

Quelques mots sur l'instrumentarium choisi

L'effectif très généreux que nous donnons à entendre correspond au dispositif maximal de la Hofkapelle à son heure de gloire. On remarque en étudiant les matériels d'orchestre que les mêmes œuvres étaient souvent jouées en plus grand effectif à l'église qu'au concert, pour des raisons possiblement liées à l'acoustique. Les hautbois et bassons y jouent par quatre, les flûtes traversières par trois.

Le diapason au *la* 415, s'il est un standard aujourd'hui, correspond précisément au *Hoch Cammerton* (un ton en dessous du ton de chœur (*Chorton*), vers 465, auquel étaient accordés les orgues en Allemagne), par opposition au *Tief Cammerton* introduit suite à l'arrivée des instruments à vent d'origine française ; cependant Dresde semble avoir joué un rôle pionnier dès 1715-20 dans la généralisation du *Hoch Cammerton*, comme en témoignent les partitions conservées où tous les instruments y compris l'orgue, jouent dans la même tonalité (la référence sûre au

Chorton devenant alors les trompettes, dont la facture resta inchangée : en *do* au *Chorton*... donc en *ré* au *Hoch Cammerton*).

Nous avons choisi d'utiliser de grands cors de chasse joués de manière naturelle, uniquement par le truchement des lèvres, et sans la technique de la main dans le pavillon qui ne sera décrite (à Dresde pourtant) pour la première fois que deux décennies plus tard. Il en découle un son à la fois noble et puissant, et une sensation décuplée d'héroïsme dans les passages virtuoses. Enfin, l'usage d'un contrebasson a été motivé par divers indices : l'origine saxonne de plusieurs contrebassons baroques conservés à ce jour (un anonyme et celui d'Andreas Eichentopf) ; mais aussi la mention d'un *gran bassono* (ou *bassono grosso*) dans plusieurs partitions liées à Dresde ou à la Leipzig voisine : un opéra de Hasse, un concerto de Vivaldi dédié au Prince Électeur de Saxe, et bien sûr la *Passion selon saint Jean* de Bach ! De fait, la présence d'un contrebasson prend tout son sens dans un orchestre aussi riche que la Hofkapelle, particulièrement lorsque la section de bassons comprenait habituellement 4 ou 5 instrumentistes.

*Il Serpente
del Bronzo.*

*Cantata Sacra.
fatta nella Cappella
Regia a Dresden.*

*Poesia Poeta del Regio. Paluicini.
La Musica del Regio. Dismas Z.
= senza Musica di Camera del
di Polonia Eletto di Sassonia.*

*1730, 7 d' Aprile.
cioè Venerdì Santo.*

2. **Jan Dismas Zelenka** Il serpente di bronzo, ZWV 61

« Potrei sovra degli empi »

DIO

Potrei sovra de gli empi,
scagliar tempeste e fulmini
di fiamme e di voragini
potrei gli esempi rinnovar.

Ma il tuono in cielo taccia,
la terra immota giaccia,
e basti un lieve morso
miei torti a vendicar.

GOD

I could upon the ungodly
Unleash storms and lightning,
Of flames and abysms
I could renew the warning.

But may thunder be silent in Heaven,
May the Earth lie still,
May a single bite suffice
Wrongs done upon me to avenge.

7. **Johann David Heinichen** Missa no.12, S. 7

Et in spiritum sanctum

Credo in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit ;
qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur ;
qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi
sæculi.

And I believe in the Holy Spirit, the Lord, the giver of Life,
who proceeds from the Father and the Son;
with the Father and the Son He is worshipped and
glorified ; He has spoken through the prophets.
I believe in one holy catholic and apostolic Church;
I acknowledge one baptism for the forgiveness of sins;
I look for the resurrection of the dead, and the life of the
world to come.

GOTT

Ich könnte gegen die Gottlosen
Stürme entfesseln und Blitze schleudern,
Von Flammen und Abgründen
Könnte ich erneut warnende Beispiele geben.

Doch möge der Donner im Himmel schweigen,
Möge die Erde still stehen,
Möge ein leichter Biss genügen,
Unrecht, das mir angetan, zu rächen.

Wir glauben an den Heiligen Geist, der Herr ist und
lebendig macht,
der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht,
der mit dem Vater und dem Sohn angebetet und
verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten,
und die eine, heilige, katholische und apostolische
Kirche.
Wir bekennen die eine Taufe zur Vergebung der Sünden.
Wir erwarten die Auferstehung der Toten und das Leben
in der kommenden Welt.

DIEU

Je pourrais sur les impies
Tempêtes et foudres déchaîner,
De flammes et d'abysses
L'admonition renouveler.

Mais qu'au ciel le tonnerre se taise,
Que la terre figée s'étende,
Qu'une morsure légère suffise
Mes torts à venger.

Et au Saint Esprit, Seigneur et vivifiant,
qui procède du Père et du Fils,
qui est adoré et glorifié conjointement
avec le Père et le Fils, qui a parlé par les Prophètes.
Je crois en l'Église qui est une, sainte, catholique et
apostolique.
Je confesse un seul Baptême pour la rémission des péchés.
J'attends la résurrection des morts, et la vie du siècle à venir.

9. **Johann David Heinichen** Missa no.9, S. 5

Crucifixus

Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilatos passus
et sepultus est.

For our sake He was crucified,
under Pontius Pilate He suffered
and was buried.

16. **Jan Dismas Zelenka** Missa dei Filii, ZWV 20

Christe eleison

Christe eleison

Lord, have mercy.

Er wurde für uns gekreuzigt
unter Pontius Pilatus, hat gelitten
und ist begraben worden.

Il a aussi été crucifié, pour nous,
sous Ponce Pilate, Il a souffert
et a été mis au tombeau.

Christus, erbarme dich.

Seigneur, prends pitié.



crédit photo : Aurélie Remy

Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie est le lieu de convergence de deux formations musicales aux parcours prestigieux.

D'un côté, La Grande Écurie et La Chambre du Roy, fondée en 1966 par Jean-Claude Malgoire, a marqué l'histoire de la musique en ouvrant la scène aux instruments d'époque, inspirant tant de musiciens dans son sillage ; doyen des ensembles spécialisés, cet orchestre a parcouru, questionné et redécouvert 6 siècles de musique, de Machaut à Debussy.

De l'autre, Les Ambassadeurs, une formation jeune et dynamique créée par Alexis Kossenko, déjà à la tête d'une riche discographie, remarquée pour sa force d'éloquence dans Bach, Purcell, Mozart ou Beethoven, et tout particulièrement pour son travail sur Rameau et le baroque français.

Orphelins de leur fondateur depuis 2018, les musiciens de la Grande Écurie choisissent Alexis Kossenko pour prendre la relève. Passé par leurs rangs, ce flûtiste mondialement reconnu et chef recherché s'inscrit naturellement, par sa démarche et son très large répertoire, dans la lignée de son illustre prédécesseur. En 2020, Alexis Kossenko pressent aux deux orchestres un avenir en commun. Sous le bienveillant patronage de Jean-Claude Malgoire, les formations se réunissent désormais pour prendre un nouvel envol, et mener leur mission d'ambassade musicale avec toujours plus de ferveur et de passion.

Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, membre de le FEVIS et du PROFEDIM est soutenu par la DRAC des Hauts-de-France.





Bernardo Bellotto, Blick auf Dresden, c1765, oil on canvas
© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Germany



ROYAUMONT
abbaye & fondation

Enregistré par Little Tribeca du 30 novembre au 2 décembre 2020 à l'Abbaye de Royaumont

Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie

Déléguée générale : Virginie Thomas

Régisseur de production : Eric Krins

Direction artistique, prise de son : Franck Jaffrès assisté par Marie Attard

Montage : Franck Jaffrès et Ambroise Helmlinger

Mastering : Franck Jaffrès

Enregistré en 24-bits/96kHz

Couverture : Johan Christian Dahl, *Blick auf Dresden bei Vollmondschein*, 1839, huile sur toile, Musée national de l'art, de l'architecture et du Design, Oslo, Norvège · Bernardo Bellotto, *Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke*, c.1750, huile sur toile, National Gallery of Ireland, Dublin, Irlande.

English translation by Christopher Bayton (notice)

English and French translation by Susan Wise (aria)

Übersetzung ins Deutsch von Hilla Maria Heintz

[LC] 83780

AP258 Little Tribeca ® & © Little Tribeca 2021

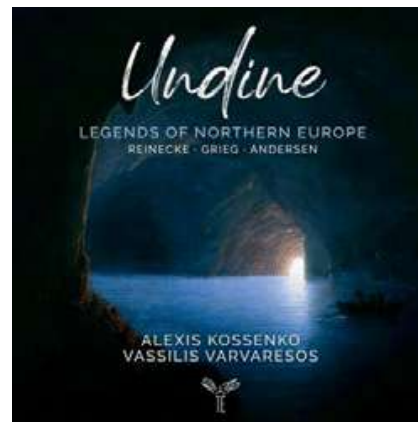
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

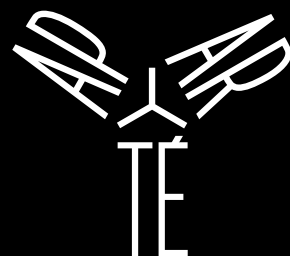
apartemusic.com les-ambassadeurs.com



Johann David Heinichen, Missa no.9, S.5: Concertino
Autograph manuscript, Mus.2398-D-6
Sächsische Landesbibliothek, Dresden

Also available





apartemusic.com